

К КОНЦУ 20-х годов Вайнонен был уже признан в своем кругу как подающий надежды хореограф... Его имя стали называть и в печати среди других молодых начинающих балетмейстеров Ленинградского государственного театра оперы и балета. Было этих имен, к сожалению, совсем немного, и называли их не столько в связи с оценкой того, что они успели сделать, сколько в связи с тем, чего ждали от них.

А ожидания были самые большие. Первый послереволюционный период прошел для советского балета, как теперь принято говорить, «под знаком поисков». Вдаваться в характеристику этого интереснейшего и еще недостаточно изученного периода истории нашего балета не входит в нашу задачу. Скажем только, что в поисках тех лет некоторые крайности были причудливо смешаны с чрезвычайно плодотворными находками, многие из которых получили сегодня творческое продолжение и развитие. Характерные для 20-х годов искания в области танцевальной формы, бесспорно, помогли искусству хореографии осознать богатство своих возможностей, но в то же время доказали, что возможности эти могут вылиться в ценный художественный результат лишь в том случае, если новые формы органичны содержанию.

Вот в этом и заключалась главная трудность. О чем и как должен рассказывать балет, если он хочет быть современным? Многим казалось, что традиционная классика в стиле балетов Петипа для новых целей не годится. Фельетонисты сочиняли пародийные балетные либретто с комсомолками на пуантах, где «бедняк-Дезире», презирая интриги «кулака-Карабоса», освобождая от бюрократических чар спящую «красавицу-Трактор».

Театрам, однако, было не до шуток. К концу 20-х годов в репертуаре Ленинградского ГАТОБа, кроме «Красного мака», не было ни одного спектакля, который так или иначе перекликался бы с современностью. Поставленный Ф. Лопуховым «Красный вихрь» (октябрь 1924 г.), несмотря на то, что в нем было много интересного, в репертуаре не удержался.

Дать современный балетный спектакль было самым настоятельным требованием времени. Этого хотел зритель, об этом постоянно напоминала печать. Да и сами работники театра горячо стремились к тому же.

И совершенно естественно, что основные надежды возлагались на молодых. Вайнонен был полон желанием ставить...

В 1929 году театр провел конкурс на лучший балетный сценарий, посвященный современной теме. Среди нескольких десятков работ, поступивших на конкурс, лучшим был признан сценарий А. Ивановского под названием «Динамида». Театр доработал его и принял к постановке. Д. Шостакович написал музыку. Балет был назван «Золотой век».

Действие балета происходит «в большом капиталистическом городе» (как гласит программа), куда приезжает советская спортивная команда. На сцене чередуются по актам индустриальная выставка, улица, рабочий стадион, мюзикхолл. В этом урбанистическом антура-

же по ходу действия показываются разнообразные пантомимы и номера: «Бокс ради рекламы», «Танец золотой молодежи», «Советский пляс», «Танец негра и двух советских футболистов», «Редкий случай массовой истерики», «Сцена слежки, провокации и ареста», «Танец пионеров», «Танго», «Фокстрот», полька «Однажды в Женеве», «Умилительное единение классов с легкой фальсификацией» (и это в танце!), «Сцена освобождения заключенных» и т. п. Балет завершался «Финальным танцем солидарности западных рабочих и советской команды».

Все эти «сцены» и «танцы» были задуманы как зрелище скорее ярко плакатное, чем драматизированное. Несложный сюжет с приключенческим налетом служил для него лишь канвой. Действующие лица (дирек-

команд (советская и западная) имели свои характеристические черты. В «Советском плясе» Вайнонен попытался соединить обычные движения русской плясовой с элементами акробатики (шпагат, колесо и т. п.). Танец получился довольно эффектный, и все же в сравнении, скажем, с первыми эстрадными номерами Вайнонена он, пожалуй, проигрывал. Соединение разнохарактерных движений получилось скорее механическим, чем органичным. Нескольким пар проделывали, например, такое па: дама подставляла кавалеру крепко сцепленные руки, оперев их на колени; он становился на них ногой, как на трамплин, а другую перебрасывал через ее голову, после чего оба с маху садились вприсядку.

В сцене истерики изображались иностранные дамы и кавалеры, при-

других, разумеется) был в значительной степени предопределен чрезвычайно интересный музыкальный Шостаковича.

Премьера «Золотого века» состоялась на сцене Ленинградского академического театра оперы и балета 27 октября 1930 года. Публике спектакль понравился. Состав зрительного зала, правда, в то время был достаточно пестрым, и мы бы затруднились сказать, что именно больше всего импонировало публике в «Золотом веке». Так или иначе, но журнал «Спартак», например, отметил, что «долго не смолкающие приветствия и бурные овации, встретившие постановщиков, говорят сами за себя».

Тогдашняя театральная критика, однако, обошлась с «Золотым веком» более чем сурово. Не спасли ни музыка Шостаковича, ни выразительная зрелищность спортивных танцев и сцен Якобсона и Чеснакова, ни разнообразные танцы Вайнонена. Большинство рецензентов ставили в вину постановщикам попытку использовать на академической сцене «мюзик-холльный» стиль, который был назван «буржуазным». «Золотой век» удержался в репертуаре ненадолго. Балет и в самом деле не был лишен известных слабостей, из которых самой существенной, видимо, надо признать его «разноманерность». Кроме того, сценарий был, в сущности, довольно наивен.

И все же «Золотой век» представлял собой интересный опыт. Академический балет обратился к непривычному для него жанру танцевальной публицистики, попытавшись использовать стилистические приемы смежных искусств — эстрады, кинематографа, агитационного плаката. Постановщики стремились соединить здесь самые разнообразные возможности танца, акробатики, пантомимы, максимально использовать театральную зрелищность.

Для Вайнонена «Золотой век» остался единственной пробой сил в подобном жанре. Однако мы были бы необъективными, если бы отнесли это исключительно на счет излишне резкой критики спектакля. Стиль «Золотого века» не был все же ограничен творческой натуре Вайнонена. Плакатность мизансцен, типажные образы, использование гимнастических движений и т. п. — все это надо было попробовать, чтобы лучше понять себя. Вайнонен не стремился быть публицистом. С самого начала в его произведениях присутствовало иное — живая конкретность характеров, большая естественность и доброта. В дальнейших постановках он больше идет от первых своих эстрадных номеров, чем от «Золотого века». Вот почему мы не берем на себя смелости утверждать, что в иной ситуации стиль этого спектакля нашел бы в его творчестве интенсивное развитие. Вайнонен брался за постановку «Золотого века» легко и с радостью, окрыленный доверием, так же легко ставил. Однако работа над спектаклем убедила его в том, как важно для балетмейстера с самого начала вдумчиво оценивать предлагаемый материал (тему, жанр, качество сценария), выбирать то, что ближе собственным заветным склонностям. После этой первой крупной работы в театре он стал значительно серьезнее и в жизни, и в творчестве.

«ЗОЛОТОЙ

Жизни и творчеству замечательного советского балетмейстера Василия Ивановича Вайнонена посвящена книга «Балетмейстер Вайнонен», выходящая сейчас в издательстве «Искусство». Авторы ее — К. Армашевская и Н. Вайнонен.

Сегодня мы предлагаем читателю главу (с некоторыми сокращениями) из этой книги, рассказывающую об одной из ранних работ В. И. Вайнонена.

В Е К»

К. АРМАШЕВСКАЯ, Н. ВАЙНОНЕН

тор промышленной выставки, фанш и дива, полицейстер, руководитель советской спортивной команды, советская комсомолка, комсомолка западная, негр и другие) подчеркнута типажны.

Поручить балет решено было сразу четырем постановщикам: режиссеру Э. Каплану, балетмейстерам В. Вайнонену, В. Чеснакову и Л. Якобсону. У каждого из них была своя манера, свой почерк, и, естественно, затае соединить несоединимое с самого начала была обречена на неудачу: спектакль не мог получиться цельным. Внимание к художественной индивидуальности балетмейстера не было еще развито настолько, чтобы оказывать его начинающим. В театре посчитали, что четверо справятся с постановкой лучше одного, и хотя сделано это было из самых благих намерений, индивидуальность за себя отомстила. И сцены, и танцы, и даже целые акты балета вышли весьма разноликими.

Изобретательность в сочинении движений, выразительный ритм, попытки найти натуральные черточки персонажей — все это характеризовало «вайноненские» части спектакля.

Из номеров, поставленных им в этом балете, наиболее интересны «Футбол», «Советский пляс», танцы дивы с фашистом, «Истерика», сцена с полицейскими и четка «Гуталин высшего сорта».

«Футбол» был поставлен как играющая танцевальная сценка с вообразаемым мячом, «висящая перипетия матча, в которой каждая из

нявшие за бомбу футбольный мяч, который держал в руке появляющийся на сцене капитан советской команды (в программке спектакля этот момент назывался «Рука Москвы»). Дамы сидели в креслах, поставленных вдоль ramпы, и, сидя, жестикулировали — делали конвульсивные движения ногами, заламывали руки и т. п.

Очень любопытной была сцена с полицейскими, придуманная Э. Капланом и В. Вайноненом. Полицейские становились в ряд, причем самый маленький был одного роста с начальником полиции, самый высокий — на три головы выше. Начальник за плохое исполнение службы раздавал подчиненным пощечины. На однотонно-акцентированную музыку крохотный начальник все выше и выше подпрыгивал, чтобы достать до физиономий стоявших по росту полицейских. Сцена каждый раз вызывала смех.

Фашист и дива танцевали в этом «соблазнительном» стиле. Движения танго и фокстрота времен нэпа, уснащенные изобретениями балетмейстера, становились особенно «шкарными», приобретали виртуозность. В этом своеобразном адажио были и элементы классики, окрашенные, однако, в те же тона. Типично фокстротный ход дивы исполняла на пальцах. Придуманные Вайноненом поддержки демонстрировали некий излом «красивого» разложения. Постановщик отнюдь не хотел заставить публику любоваться экстравагантностью номера, стремясь выразить в нем саркастическое отношение к персонажам...

Характер этих номеров (как и